PERIÓDICO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS PPGAC/UNIRIO

Arquitetura teatral no século xvii: o processo de italianização do modelo francês dos *jeux de paume*. A cenografia do período e as transformações da arquitetura[1]

Theatre architecture in the seventeenth century: the process of italianization of the french jeux de paume. The set design of the period and the architectural transformations

Evelyn Furquim Werneck Lima

Resumo

O artigo pretende investigar o processo de italianização do modelo francês de teatro seiscentista adaptado dos antigos *jeux de paume, ou* seja galpões retangulares para o jogo da palma nos quais eram instalados o palco, camarotes e galerias. A proposta de análise contempla algumas constatações sobre a cenografia do período, bem como as transformações da arquitetura, paulatinamente alterada a partir da introdução das "pièces à machines" e da ópera – em especial em função da parceria de Molière e Lully, para a encenação de espetáculos com efeitos grandiosos.

Palavras-chave Arquitetura teatral I cenografia I século XVII I Jeux de paume I Molière I Lully I Pièces à machine.

Abstract

The article aims to investigate the process of Italianization of the French typology of 17th century theatre adapted from old *jeux de paume*, namely rectangular and built as sheds for a game similar to tennis, where the stage, boxes and galleries were installed. The proposal includes some analysis on the findings about scenography, as well as the transformations of architecture, which has gradually occured since the introduction of the "pièces à machines" and the opera – in particular after the partnership

[1] Este artigo é resultante da pesquisa intitulada "Arquitetura, Teatro e Cultura" apoiada pelo CNPq (Bolsa de Produtividade 1-C) e pela FAPERJ (Cientista de Nosso Estado).

between Molière and Lully for staging grandiose shows with theatrical, music and many spectacular effects.

Key-words I Theatre architecture I Stage design I Seventeenth century I Molière I Lully I jeux de paume I pieces à machine.

Evelyn Furquim Werneck Lima é professora associada da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, coordenadora do Laboratório de Estudos do Espaço Teatral e Memória Urbana e pesquisadora do CNPq e da Faperj. Autora dos livros premiados *Arquitetura do Espetáculo* (2000) e *Avenida Presidente Vargas: uma drástica Cirurgia* (1990 e 1995). Publicou Das vanguardas à tradição (2006) e organizou *Espaço e Teatro* (2008), *Espaço e Cidade* (2004 e 2007) e *Cultura, Patrimônio e Habitação* (2004). Publicou em co-autoria *Arquitetura e Teatro* (2010) e *Entre Arquiteturas e Cenografias* (2012).

Evelyn Furquim Werneck Lima is currently Associate Professor at the Federal University of Rio de Janeiro State, where she coordinates the Laboratory of Theatrical Space and Urban Memory Studies and is a researcher for the CNPq and Faperj. Author of the award-winning books *Arquitetura do Espetáculo* (2000) and *Avenida Presidente Vargas*: a drastic surgery (1990 and 1995). Published *From The avant-garde to tradition* (2006) and organized *Space and Theatre* (2008), *Space and City* (2004 and 2007) and *Culture, heritage and* housing (2004).Published *Architecture and theatre* (2010) (with Ricardo Cardoso) and *Between Architectures and Set Designs* (2012) (with Cassia Monteiro).

Arquitetura teatral no século XVII: o processo de italianização do modelo francês dos jeux de paume. A cenografia do período e as transformações da arquitetura[2]

Evelyn Furquim Werneck Lima

Introdução

Para Roger Chartier, o historiador que retorna aos arquivos e partilha textos filosóficos, antropológicos e literários confere uma nova vivacidade à história após uma dominação total dos métodos estruturalistas e formalistas (Chartier, 1998: 12). Ele sugere que o trabalho de todo historiador atenda a duas exigências, sendo a primeira, clássica e essencial, e que interessa a este artigo, que consiste em propor a inteligibilidade mais adequada possivel sobre un objeto, um *corpus,* um problema (Chartier, 1998: 20). Cada historiador se especializa no seu objeto. Buscando seguir esta proposta, nos anos mais recentes, debrucei-me sobre as formas, os usos e os efeitos dos edifícios teatrais desde o século XVI até a contemporaneidade.

Assim como quase todos os programas arquiteturais da cidade, o teatro foi absorvido e radicalmente alterado pelas ideias renascentistas, primeiro na Itália e, depois, em toda a Europa. Na verdade, o lugar teatral se definiu lentamente no Renascimento. O quadro das ficções dramáticas foi capaz de se instituir, durante muito tempo, em condições as mais diversas. Em seu texto sobre o teatro na Renascença, André Chastel (1994) afirma que, nos espetáculos, a própria decoração não contava muito, pois o importante era a dignidade do local onde eram realizados, podendo ocorrer em três lugares distintos: na praça pública, provida de paliçadas e tablados com um palco decorado ou alguma instalação mais avançada; na *cortile* de um palácio; em alguma sala especialmente organizada dentro de um convento ou palácio. Na Itália, os primeiros teatros renascentistas, ainda de madeira, foram construídos com base nos teatros romanos, porém acrescidos dos novos recursos da perspectiva. Para tanto, foi necessário aumentar o número e o tamanho das aberturas da parte frontal do palco. As três aberturas existentes na *skené* dos teatros gregos e conservadas

---

[2] Este artigo é resultante da pesquisa intitulada "Arquitetura, Teatro e Cultura" apoiada pelo CNPq (Bolsa de Produtividade 1-C) e pela FAPERJ (Cientista de Nosso Estado).

pelos romanos, foram então transformadas em três arcadas. No centro da parede do palco, abriu-se uma arcada monumental, existindo em cada uma das aberturas uma rua ladeada de casas em um cenário praticável, mas pintado em *trompe l'oeil*. O piso, no fundo do palco, era inclinado para frente, reforçando ainda mais a ilusão de ótica. O exemplo mais perfeito desse tipo de teatro, pseudorromano, é o Teatro Olímpico de Vicenza, iniciado em 1580 por Andrea Palladio — que havia investigado anteriormente o antigo Teatro de Taormina, no qual se inspirou para conceber um novo projeto. Com a morte de Palladio, o edifício inusitado como forma teatral foi terminado por seu filho Silla e por seu discípulo Vincenzo Scamozzi, em 1585.

Este artigo visa a analisar o processo de italianização da arquitetura teatral francesa ao longo dos século XVII e das transformações ocorridas para que esta arquitetura fosse propícia aos novos paradigmas da cenografia.

Do Teatro de Vicenza ao palco à italiana

No teatro de Vicenza, a sala destinada à plateia é composta de arquibancadas em meia elipse, coroada por uma balaustrada ornada por esculturas dignas da mais pura tradição maneirista. Apesar de clássico em sua inspiração, nas fontes e na composição da tipologia com a qual trabalha, o arquiteto Andrea Palladio pode ser considerado anticlássico na maneira como emprega esses elementos, pois às vezes segue e por outras quebra os padrões canônicos. As colunas da sala - que constituíam os principais elementos maneirísticos – variam de função, ora servindo de sustentação, ora meramente decorativas. Os vãos da estrutura posicionados atrás da plateia, na parte superior do prédio, funcionam como fonte de iluminação da cena, que varia de acordo com a posição do sol ao longo do dia. O afresco do teto, que simula o céu, faz parte deste mesmo jogo de cor e ambiência, ao mesmo tempo em que contribui para iluminar e cromatizar o recinto, dando um toque de leveza à composição final, como é perceptível ao se analisarem as inúmeras representações iconográficas desta obra.

O palco é um grande retângulo delimitado por uma fachada formada por um arco de triunfo, enquadrado por duas portas de menor importância e ladeado por duas paredes, cortada cada uma por uma abertura. Trata-se,

na verdade, de um proscenium greco-romano. No entanto, dentro desta estrutura de palco da Roma antiga, Palladio construiu em perspectiva um cenário arquitetônico fixo em volta de sete ruas, todas oblíquas, menos a do meio, que, perpendicular ao arco monumental de cena, constitui o eixo de simetria do conjunto. A implicação cenográfica é transmitida pela profundidade das ruas, ladeadas por afrescos que reproduzem fachadas em perspectiva.

O projeto retoma as arquibancadas do teatro romano edificadas em semielipse, porém permitindo a *comoditas* de proteger espectadores e atores das intempéries. Palladio explorou a perspectiva de maneira magistral e teorizou sobre suas construções em *I quattro libri dell'architettura*. Ainda que correspondesse às necessidades da tragédia antiga, o teatro de Vicenza não contemplava as questões dos espetáculos da época, que na Itália maneirista poderiam ser tanto um espetáculo de mero divertimento quanto uma obra literária encenada. Era necessário um dispositivo cênico menos rígido. A estrutura da área de ação estava prestes a se simplificar.

Na Italia, a arquitetura teatral desenvolveu-se desde o Renascimento no sentido de transformar os três ou cinco portais da *scaenae frons* do teatro greco-romano em um amplo pórtico central que se tornou o proscênio, elemento divisor entre o palco e a plateia. Esta nova abertura seria fechada, mais tarde, por uma cortina, durante os intervalos, ou nas mudanças de cena. Acredito que a partir do Teatro Olímpico já estivesse sendo esboçado o palco à italiana, que culminou com a abertura du um único arco do proscênio no projeto de Aleotti para o Teatro Farnese em Parma (Lima & Cardoso, 2010, 36).

O historiador da arte Giulio Carlo Argan reconhece que Palladio reflete a dramaticidade do contexto arquitetônico dentro do processo operativo da arte, vivenciando a obra como pronta e compreendendo a recepção da mesma pelos futuros usuários. O ideal clássico permanece presente em seus projetos, constituindo justamente a teoria que a práxis supera, alcançando assim valor de ação moral e, portanto, histórica (Argan,1999: 443). É uma relação dialética que se tornaria cada vez mais

tensa e dramática, um contraste que antecipa aquele entre a moralidade do dever e a do sentimento, no centro da tragédia clássica do século XVII.

No que se refere ao Teatro de Sabbioneta, erguido em 1590, Scamozzi e seus seguidores mudaram o espaço da audiência privilegiada para uma posição central elevada no auditório, onde o "príncipe-patrocinador" poderia olhar para seus súditos reunidos abaixo, como também prover-se de uma ampla visão em perspectiva do palco. Apesar de construído no interior de uma espécie de fortaleza e ser bem menor que o Teatro Olímpico, o teatro projetado por Scamozzi já apresentava a forma de ferradura. Também no Teatro Farnese, em Parma, projetado por Aleotti e inaugurado em 1618, percebe-se a linha das arquibancadas em arco pleno com prolongamentos na direção do palco.

Os espaços tradicionais de confrontação palco/plateia passaram a ser determinados por uma nova mensagem política e social arquitetonicamente reforçada. Marvin Carlson atenta para o significado dos espectadores que ficavam acomodados na parte principal do saguão, um espaço simbólico e um tanto ambíguo, para não falar do teatro como um todo, que se originou da perspectiva dos palácios ducais (Carlson, 1989). De fato, é possível notar nas ilustrações disponíveis do teatro de Sabbioneta que, de um lado, os espectadores eram uma parte da visão do duque, como se fossem o primeiro plano para uma visão da cidade que se estendia diante de seu camarote, numa imitação realista da praça pública diante da sacada real de seu palácio; de outro, não lhes era dado o privilégio de compartilhar da visão ducal da própria cidade, pois era o duque quem tinha o poder para corrigir as distorções visuais da cidade, calculando as distâncias espaciais e sociais provenientes de sua visão "perfeita".

É importante salientar que, a partir do final do século XVII, o palco italiano passou a ser o modelo absoluto em todos os países da Europa, impondo-se gradualmente por todo o Ocidente. Com o desenvolvimento da ópera e do teatro falado, a maior parte dos autores teatrais aderiram à regra das três unidades: lugar, ação e tempo. Embora a cortina de cena não fosse inteiramente ignorada, as mudanças eram realizadas diante dos próprios espectadores, o que, curiosamente, passou a ser mais uma diversão daquele seleto público.

ISSN 2176-7017

Aspectos de uma revolução técnica

Entre o processo de construção do Teatro de Vicenza e do de Parma, operou-se uma verdadeira revolução cênica, que não envolveu apenas a transformação da abertura do palco, mas também a substituição do cenário fixo — construído de acordo com uma concepção arquitetural submetida ao estudo rigorosamente matemático da perspectiva — pelo móvel, pintado sobre chassis deslizantes. Neste palco ligeiramente inclinado, agora tão profundo e tão alto, desenvolveu-se uma engenharia de alto nível idealizada por técnicos que lidavam com as enormes embarcações da marinha da época.

Esta revolução técnica, que fazia com que o palco em perspectiva, da unidade de lugar, se transformasse no palco do "maravilhoso", ocorria graças à introdução, nas necessidades do espetáculo, de um novo dado: a iluminação artificial[3].

As etapas da evolução do teatro à italiana se lêem claramente nos três teatros maneiristas que chegaram intactos até nós. O Teatro Olímpico de Vicenza, projetado em 1581 por Palladio, o teatro de Sabbioneta, edificado nove anos mais tarde por Scamozzi, e o Teatro Farnese, projetado por Aleotti, terminado em 1618 e destinado a abrigar as festas da corte de Parma, foram, a nosso ver, o embrião de um modelo de edifício teatral que se implantaria durante longos séculos. A questão social e simbólica destes teatros, ainda inseridos na estrutura urbana preexistente das cidades nas quais estavam situados, decorria não de suas fachadas ou de sua notabilidade nas praças públicas, mas do que representaram para a história do espetáculo teatral e para aqueles que lhes tinham acesso. Até a implantação do teatro barroco destinado principalmente à ópera, ainda não era nítida a semiótica espacial por classes, embora desde Sabbioneta existisse um acesso especial à *loggia* do governante de Mântua, Vespasiano Gonzaga.

Apesar de aceitar os edifícios teatrais retangulares com o auditório num lado do retângulo e a caixa cênica no outro, Giovanni Bernini

[3] Em 1637, Sabbattini publica um livro sobre as possibilidades cenograficas e das novas máquinas . Ver Sabattini, Nicola. *Pratica di fabricar scene e macchine né teatri.* Pesaro: Flaminio Concordia, 1637.

preconizou o contrário, isto é, uma cena aberta no sentido do lado maior do retângulo, anunciando a proposta de Charles-Nicolas Cochin, publicada quase cem anos depois.4 Bernini tinha um projeto alternativo para o teatro das Tulherias, que foi preterido pelo projeto de Gaspard Vigarani. Segundo o historiador e dramaturgo Samuel Chappuzeau, este arquiteto fora contratado pelo Cardeal Mazarino "pour qu´il dut construire d´abord un grand théatre de bois, dans un espace situe derriere son palais, mais dont le projet fut abandoné pour celui de la Salle des machines aux Tuilleries, dont Vigarani fut aussi chargé" (Chappuzzeau, 1674: 141).

É fato que a cenografia se transformou profundamente com o emprego das leis da perspectiva demandando a introdução de soluções técnicas inusitadas no edifício teatral. As simulações arquiteturais e paisagísticas passaram a ser feitas por meio de telões pintados que, apesar de bidimensionais causavam o efeito de tridimensionalidade. Aos poucos o esplendor do Barroco conquistava o terreno racional que caracterizou o Renascimento.

Arquitetura e cenografia na França seiscentista

No decorrer do século XVII, o contexto político-econômico e cultural em Paris era particularmente favorável à aristocracia e à alta burguesia, em especial a partir dos anos 1630, quando o Cardeal de Richelieu começou a apoiar as artes cênicas. O desenvolvimento literário e artístico sustentado pela monarquia criou condições favoráveis para o desenvolvimento da atividade teatral. Louis XIII oficializou o nascimento de um teatro regular e profissional quando, em 29 de dezembro de 1629, concedeu pensão aos atores que atuavam no Hôtel de Bourgogne. Enquanto na Itália pretendia-se transformar o palco cênico em uma caixa de milagres, na França, que assistira ao apogeu de um teatro mais clássico encenado nos palcos do Hôtel de Bourgogne e do Teatro do Marais, e, desde 1641, do Teatro do Palais Royal, imperou uma matriz inicialmente clássica, mas que acabou aderindo ao modelo à italiana.

---

[4] Para conhecer a proposta ver C. N. Cochin. *Projet d'une salle de spectacle pour un théâtre de comédie*. Paris: Chez Jombert, 1765.

Para investigar a arquitetura teatral e a cenografia na França consultamos fontes de época como o *Registro de La Grange*[5], escrito por este herdeiro de Molière na Troupe du Roy e os escritos de Chapuzzeau (1674)[6], que descreve os antigos *jeux de paume* - galpões com dimensões similares às das quadras de tênis-, tanto na margem direita quanto na margem esquerda do Rio Sena, alguns dos quais ocupados pela trupe de Molière antes de transferir-se para a Sala do Petit Bourbon, em 1658. Consultamos também os desenhos de cenógrafos da época como Claude Mahelot e Laurent Mahelot e, posteriormente, os de Giacomo Torelli, que lançou as bases para uma cenografia ilusionista que basicamente induziu às transformações dos antigos galpões de jogos e salas palaciais em teatros à italiana.

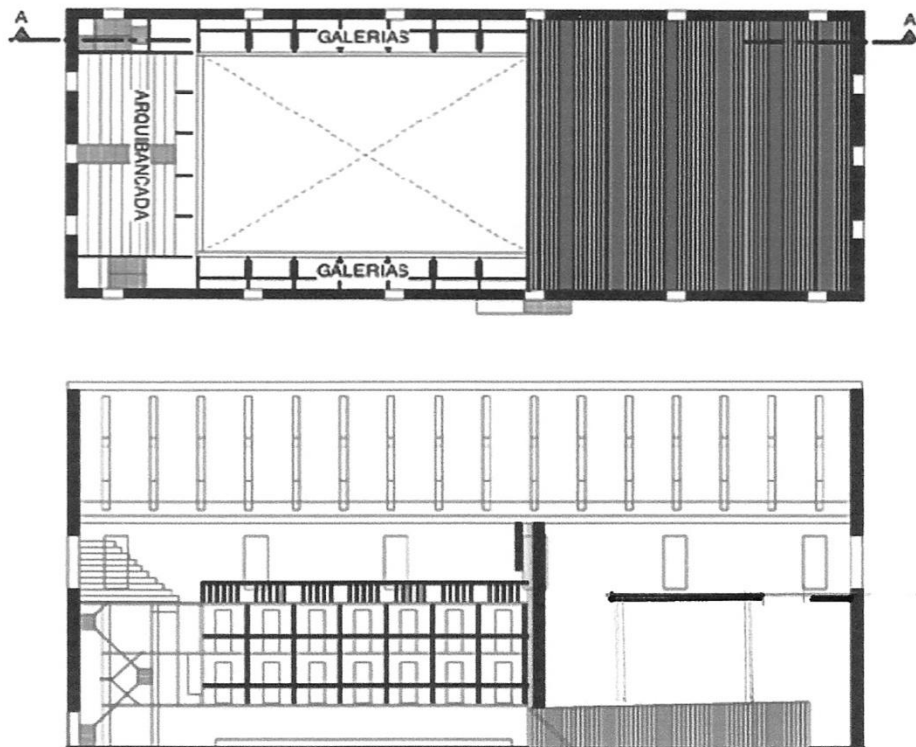
Constatou-se que, ao contrário do que ocorreu na arquitetura teatral da Itália – país que passou um longo período de evolução no desenho da sala de espetáculo a partir de Andrea Palladio, a arquitetura teatral francesa no século XVII privilegia quase sempre como espaço cênico ideal os locais pré-existentes usados para os *jeux de paume* ou os grandes salões retangulares para os teatros da corte. Este primeiro espaço - mais utilizado para os teatros públicos, consistia em um galpão no qual tanto os nobres quanto a burguesia praticavam um jogo similar ao atual jogo de tênis, porém pegando a bola com a palma da mão.[7] Os galpões, com cerca de 33,00m de profundidade por uma largura de 11,00 m, apresentavam galerias sobrepostas para os espectadores instaladas no sentido da largura e do comprimento da sala e um *parterre* para os que não podiam pagar e ficavam em pé. A atividade teatral em Paris concentrava-se essencialmente nas regiões do les Halles, nos arredores da Ponte Neuf e da Feira de Saint-Germain, e segundo Claude Loupiac "suscite la naissance d'une architecture théâtrale spécifiquement française à partir d'influences italiennes" (Loupiac, 1999, p. 46-52).

---

[5] Consultar o livro de 1660 republicado em edição facsimili La GRANGE. *Le Registre de La Grange 1659- 1685*, éd. Bert Edward and Grace Philputt Yong, Paris : Droz, 1957.

[6] Consultar o original de CHAPPUZEAU, Samuel. *Le théâtre françois divisé en trois livres*. Lyon: Michel Meyer, 1674.

[7] FRABETTI, Alessandra. « Dallo jeu de paume alla sala teatrale ». In : BARICCHI, Walter; de la GORCE, Jerôme. *Gaspare & Carlo Vigarini, Dalla corte degli Este à quella de Luigi XIV*. Centre de Recherche du Château de Versailles, Silvana Editoriale, 2009, p. 196-204, p. 196.

ISSN 2176-7017

Esquema conjectural do Teatro do Marais (Desenho de Evelyn Lima e Niuxa Drago, 2012).

O teatro francês do século XVII não foi apenas aquele incentivado pelo rei Luis XIV, como é comum divulgar. Na primeira metade do século os dramaturgos Alexandre Hardy e Jean Rotrou, entre outros, com apoio de Luis XIII, fizeram a glória de muitos teatros e *jeux de paume* (Deirkauff-Hosboer, 1960). No entanto, a concorrência era acirrada, pois, em 1634, enquanto Alexandre Hardy se dedicava a escrever para os atores do Hôtel de Bourgogne, o ator Montdory e o diretor Charles le Noir estabelecem uma outra companhia apoiada pelo cardel de Richelieu no recém adaptado Teatro do Marais, situado na Rue Vieille du Temple. Sobre este período verifiquei na obra dos irmãos Laurent Mahelot e Claude Laurent, já existirem telões pintados segundo alguns parâmetros simbólicos, de relevância para abrigar as peças pré-clássicas.

Anne Sugers comenta que o cenário de múltiplos compartimentos se rende apenas parcialmente à cenografia a italiana com perspectiva central, e eventualmente uma tela pintada no último plano, acentuando a profundidade do palco, apesar de muitas fragmentações, que ela atribui à presença de vários pontos de vista dos espectadores, inclusive daqueles que se sentavam no palco (Sugers, 2010:149-150).

Frontispício de Mémoire de Mahelot, publicado em 1673 por seu irmão Laurent Mahelot, também cenógrafo, e que escreveu uma parte do livro (Repr. Evelyn Lima).

Na segunda metade do século o gosto pelas artes induziu os nobres a contratarem artistas franceses que se juntaram aos italianos já muito valorizados desde o Renascimento. Desde Luiz XIII, os soberanos já eram aficcionados das artes cênicas-, e Luiz XIV apoiou todas as atividades artísticas em seu longo reinado. Como afirma John Lough, os períodos áureos de Corneille entre 1630 e 1648 e de Molière entre 1658 e sua morte levaram uma multidão de parisienses ao teatro (Lough, 1972: 45). A presença de outros mecenas, como o já citado ministro Cardeal de Richelieu, daria forma a teatros inovadores, como o que este

promotor das artes construiu em seu palácio - Palais Cardinal-, mais tarde transformado em Teatro do Palais Royal.

Constatou-se também que entre 1645 e 1647, o arquiteto e cenógrafo Giacomo Torelli refez o palco desta sala de espetáculos e abriu as paredes laterais da caixa cênica, ampliando as possibilidades de operar a maquinaria. A palavra chave do período barroco era "transformação" e, para isso, o recém-desenvolvido sistema de bastidores laterais alternados posssibilitava a ilusão de profundidade e as freqüentes trocas de cena. A disputa entre os arquitetos cenógrafos era grande na França. Conforme descreve La Grange, "*Quand Molière, pour qui Torelli avait travaillé, quitta le Petit Bourbon, Vigarani retint ses machines sous pretexte qu'ils les ferai servir dans la nouvelle salle des Tuilleries; mais il les détruisit toutes, afin qu'il ne restât rien de l´invention de ce predecesseur, dont il voulait ensevelir la memoire*" (La Grange, 1660).

Ao assumir a sala do Palais Royal,[8] Molière foi responsável pela instalação dos camarotes, na reforma de 1661, quando, sob a direção do superintendente de obras do rei, Antoine de Ratabon, recuperou às pressas o teatro para devolver-lhe a sua glória, após uma década de decadência. Além da instalação dos camarotes de madeira que ele trouxe do Petit Bourbon, e da reinstalação de duas ordens de galerias, ele mandou demoliu uma parte das arquibancadas de pedra para criar um *parterre* e aumentou o desnível do palco cênico para melhorar a visibilidade (Deirkauff-Holsboer, 1960: 31). Foi neste palco que o ator-autor encenou a maior parte de suas peças,[9] em um teatro que se adaptava paulatinamente às propostas edilícias vindas da Itália.

Naquela ocasião, a cena do teatro francês oscilava entre a realidade de uma cenografia que imitava lugares comuns ao público, e o uso de mistérios possibilitados pela máquina ilusionista - a caixa preta italiana que arrebatava o espectador. Deuses, trovões, fogo, aparições e esse mundo de possibilidades encantavam a audiência e os autores seiscentistas sabiam como utilizar esses

---

[8] A sala de espetáculos foi concedida à Molière em outubro de 1661 e passou a ser partilhada entre a trupe de Molière e a trupe dos Comediantes Italianos quando estes retornaram a Paris em janeiro de 1662.

[9] Peças de Molière encenadas no Palais Royal: *L'École des Femmes* (1662), *Le Misanthrope* (1666), *Le Médécin malgré lui* (1666), *L'Amphitryon* (1668), *Les Fourberies de Scapin* (1671), *Les Femmes Savantes* (1672) et *Le Malade imaginaire* (1673). Ver MOLIÈRE. *Les Oeuvres de M. de Molière*, revues, corrigées et augmentées.– préface par La Grange. Paris : Chez Deny Thierry, Claude Barbin, Pierre Trabouillet, MDCLXXXII (1682). Avec le Privilège du Roy.

recursos. Desde o Renascimento italiano as técnicas da perspectiva estabeleceram um conteúdo emocional facilmente legível que evocava ou o ambiente urbano das cidades ou interiores ou até paisagens que serviam de suporte à ação dramática. As concepções espaciais que se desenvolveram com a percepção do espaço urbano e arquitetural contribuiram para a construção da "caixa de milagres" da cenografia no século XVII e XVIII.

Palcos e públicos diferentes para uma mesma peça: experiências de Molière

Vale lembrar que os palcos franceses eram bastante variados e que uma peça encenada nos jardins de Versailles ou de Saint Germain en Laye não era a mesma apresentada no palco do teatro do Marais ou no teatro do Palais Royal. No sentido de comprovar que os tanto a encenação quanto as adaptações textuais das peças diferem bastante ainda na época de seus autores-encenadores, Chartier investigou a peça *Georges Dandin.* Refere-se à representação da peça no castelo de Saint Germain en Laye em novembro de 1668, e confronta as encenações da peça, apresentada em diferentes espaços e para diversos públicos admitindo que tais montagens têm recepções variadas, da mesma forma que "les significations de textes fixes dans leur lettre peuvent être radicalement modifiées par les diverses présentations typographiques qui successivement en saisissent changeant format et mise en page illustration et découpage" (Chartier, 1994).

Segundo o *Registre de La Grange,* a montagem de Saint Germain en Laye foi acompanhada de balés e de música-, ele confronta o espetáculo suntuoso exibido nos salões para a corte com a montagem bem mais simplificada para o teatro citadino de reduzidas dimensões, no qual o público era certamente mais heterogêneo. (La Grange, 1660).

As limitações causadas pelos espaços arquiteturais e os diferentes públicos envolvidos modificam também a cenografia e os efeitos espetaculares, mas, aos poucos, verifica-se que a simplicidade dos antigos *jeux de paumes* e salas palacianas sofre uma maior aproximação com os efeitos produzidos na arquitetura teatral francesa pela ópera italiana. Sobre o Hôtel de Bourgogne há numerosos estudos acerca da possível disposição interna dos teatros, inclusive um recente artigo de John Golder (2009), que divulga um desenho desconhecido do século XVIII, quando a linha dos camarotes e balcões já se mostrava em

forma de “U” e não mais dispostas paralelamente às alvenarias laterais e de fundos. No entanto, o que é mais aceito entre os estudiosos é que o Hôtel de Bougogne e o Teatro do Marais tenham mantido seu modelo francês – com as galerias estreitas paralelas às laterais e ao fundo até o final do século XVII. Para o Teatro Guénégaud, que tem sido investigado por Jan Clarke, há possibilidade de se afirmar que após abrigar a trupe resultante da companhia de Molière com a do Hôtel de Bourgogne, tenha adotado uma linha de galerias ligeiramente chanfrada, ensejando já uma conformação à italiana como seria a do novo teatro da Comédie Française projetado em 1689 por François d’Orbay.

Mas, apesar de todas as conjecturas de que tanto o Hôtel de Bourgogne quanto o Teatro Guénégaud tenham absorvido as propostas em voga na Itália, ainda no século XVII, concorda-se após inúmeros estudos comparativos, com a pesquisadora Alessandra Frabetti, que enfatiza a persistência da sala francesa com balcões ao longo das três paredes do retângulo da planta por mais de quarenta anos e termina por reconhecer que o primeiro palco italiano foi o da Sala do Palais Royal. A consulta às plantas publicadas por Blondel permitiu verificar como ficou a sala do teatro francês adaptada à italiana por Carlo Vigarani a pedido de Lully entre 1671 e 1673.

Vale relembrar que Carlo Vigarani era filho de Gaspard Vigarani - arquiteto e superintendente de construções do Duque de Modena, que, quando o pai foi contratado pelo Cardeal de Mazarino, em 1659, para participar no desenvolvimento da maquinaria do Teatro das Tuileries, foi com a família para Paris. Em 1662, Carlo foi nomeado engenheiro do rei. Trabalhou à frente da equipe que construiu o Tribunal de Justiça, foi engenheiro de máquinas de teatro, arquiteto, cenógrafo e diretor. Carlo Vigarani trabalhou simultaneamente no Château de Laye (onde encenou várias tragédias), colaborou com Lully na direção da ópera, e foi responsável por muitos espetáculos encenados em Versailles, com destaque para *Les Plaisirs de l'Île Enchantée*, com peças, balés e música, grandiosamente apresentado nos jardins de Versailles, entre 7 e 14 mai de 1664.

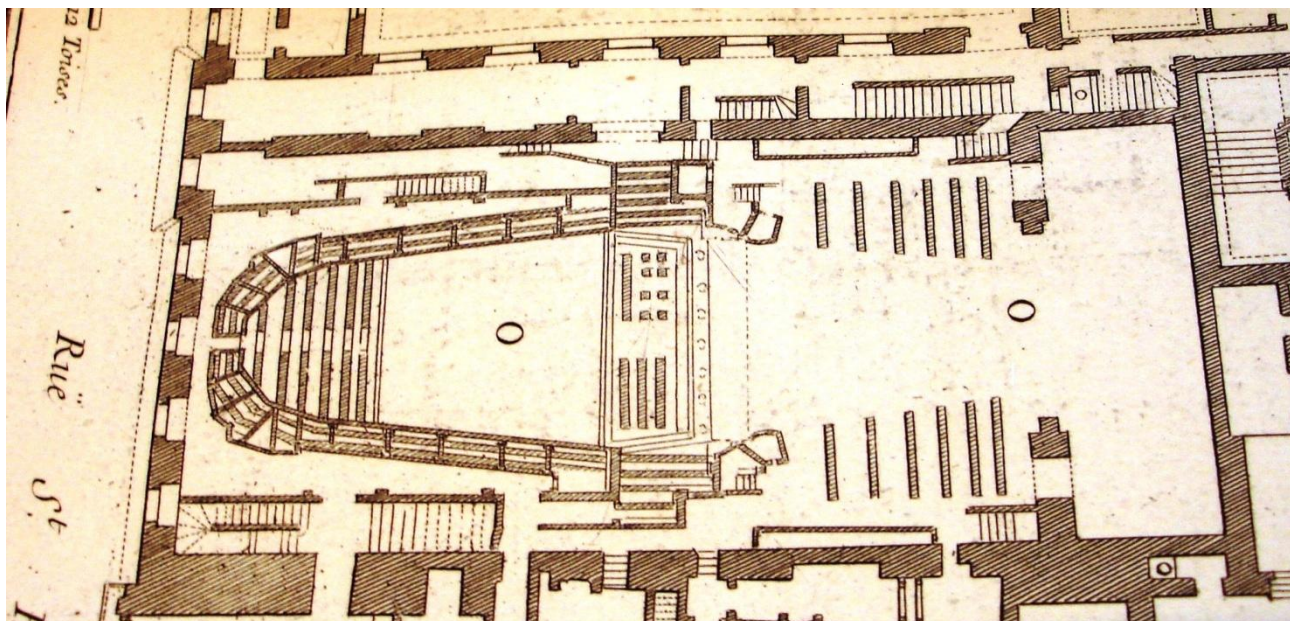
Molière, como poucos, sabia utilizar os diferentes elementos e planos da caixa preta, orquestrando-os harmoniosamente na sua dramaturgia. Assim, fica claro que a encenação, a cenografia e o espaço eram indissociáveis para ele. Os elementos cenográficos presentes na dramaturgia são referências do espaço arquitetônico real em que o espetáculo será exibido.

A parceria com Lully, diretor de ópera de Luis XIV, foi profíqua e ao que parece acelerou a italianização da arquitetura teatral francesa, apesar de que desde 1668, Molière não tenha se dedicado a escrever diretamente para o público citadino. Sua atividade criativa foi mobilizada pelo teatro da corte para o qual ele compôs *Monsieur de Pourceaugnac*, *Les Amants magnifiques, Le Bourgeois gentilhomme* e, posteriormente *Psyché*. Em 17 de Janeiro de 1671, a troupe de Molière criou um grande espetáculo para a Salle des Machines das Tuileries, *Psyché*, com versos de Pierre Corneille e Molière, música de Jean-Baptiste Lully, letras de Philippe Quinault, verdadeira "pièce à machines", com cenografia de Vigarani. Posteriormente, para apresentar este espetáculo também para espectadores da cidade, foi necessário readaptar o Teatro do Palais-Royal. Naquela ocasião, aquela sala de espetáculo francesa assumiu as características do modelo italiano, pois foi elevado o nível do palco para facitar a operação das manobras deslizantes sob o mesmo, foi aprofundado o tablado para possibilitar maior ilusionismo e instalado um sistema de tesouras estruturais no telhado para suportar as "máquinas voadoras".

Na estréia de Le Malade imaginaire[10], em 12 de fevereiro de 1673, *o* Teatro do Palais Royal - já então com a arquitetura modificada por Vingarani e apresentando os balcões em linha de "U" aberto, foi o primeiro teatro na França que permitia o uso de um cenário móvel e que tinha realmente uma boca de cena. No decorrer do século XVII, o teatro de Molière sofreu quatro reformas[11].

---

[10] Le Malade imaginaire, que foi a última peça escrita por Molière, constitui-se de Prólogo, Atos I, II e III e os *intermezzos* entre os atos.

[11] Para verificar todas as obras realizadas no Teatro do Palais Royal no século XVII, ver Lima, Evelyn F. W. *Arquitetura Teatro e Cultura*, Rio de Janeiro: Contracapa/Faperj, 2012.

Pormenor da planta do segundo piso do Palais Royal, onde funcionou o teatro de mesmo nome. Foto de Evelyn Lima a partir do livro de J.-P. Blondel, 1752 (reprodução de Evelyn Lima na Bibliothèque Historique de la Ville de Paris).

Conclusões

Como resultados parciais da pesquisa que antecedeu este artigo, conclui-se que a arquitetura teatral francesa apresentou as seguintes características ao longo do século XVII:

Desde o início do século XVII, as trupes francesas alugavam as inúmeras quadras de tênis (ainda sem raquete, mas agarrando a bola com a palma da mão, e por isso chamada de *jeu de paume*) para ali exibirem seus espetáculos. Apesar de serem transformadas como teatro durante a vigência do aluguel, após o vencimento as trupes tinham que retirar toda a marcenaria acrescida (palcos, galerias, suportes para máquinas, etc) entregando ao proprietário a mesma quadra de esportes que haviam alugado.

Tanto o teatro do Hôtel de Bourgogne – criado por uma Confraria religiosa – quanto o Teatro do Marais, antigo Jeu de Paume du Maretz, nos meados do século XVII ainda era utilizado o padrão arquitetural dos *jeux de paume*, o que significa que estas salas de jogo retangulares foram de considerável influência para a projetação dos teatros franceses. Fato semelhante ocorreu no teatro do Palais Royal, inicialmente adaptado em um dos salões retangulares do palácio de Richelieu e que, após sucessivas reformas, foi adquirindo as formas de um teatro

à italiana, conforme atestam as plantas publicadas por Blondel e que denotam a contribuição dos arquitetos-cenógrafos, entre eles os Vigarani.

No que tange à arquitetura teatral do século XVII na Itália, confirmou-se que os modelos de Palladio, Scamozzi e Aleotti foram pioneiros na criação de espaços que, inspirados inicialmente no teatro romano (Teatro Olímpico de Vicenza), induziram à separação entre palco e plateia, valorizando cada vez mais a sofisticação da caixa cênica.

Paralelamente, buscou-se demonstrar que os cenógrafos franceses que atuaram no Hôtel de Bourgogne e no Teatro do Marais, apesar do uso das caixas cênicas ainda subdivididas e bem mais exíguas do que as similares na Itália, possibilitaram signos visuais convincentes às encenações francesas. A contratação dos cenógrafos italianos motivaria já no final do século XVII uma proposta grandiosa que serviria não só às peças teatrais, mas também à ópera, como foi o caso de Torelli, cujos cenários implementaram novos paradigmas para a cenografia.

Outra questão importante verificada na pesquisa é que os dramaturgos escreviam diferentes versões de sua peças de acordo com o espaço arquitetural – teatros efêmeros montados nos jardins, salões de castelos adaptados ou teatros públicos na cidade – considerando que buscavam atingir as diferentes audiências que assistiam aos mesmos espetáculos.

Referências

ARGAN, Giulio Carlo. *Clássico-anticlássico*. São Paulo: Cia das Letras, 1999.

CARLSON, Marvin. Places of Performance. *The Semiotics of Theatre Architecture*. New York: Ithaca, 1989.

CHARTIER, Roger. *Do palco à página* - Publicar teatro e ler romances na época moderna. São Paulo, Casa da Palavra, 2007.

CHARTIER, Roger. *Au bord de la falaise*. L'histoire entre certitudes et inquiétude, Paris, Albin Michel, 1998.

CHASTEL, Andre. *French art - the Renaissance, 1430-1620*. Paris: Flammarion, 1994.

CLARKE, Jan. *The Guénégaud Theatre 1673-1680*. 3 vol. Lewinston, Queenston, Lampeter. The Edward Mellen Press, 1998, 2001 e 2006.

DEIRKAUF-HOLSBOER. Wilma. *Histoire de la mise en scène dans le théâtre français à Paris* - 1600-1673, Paris : Nizet, 1960.

FRABETTI, Alessandra. « Dallo jeu de paume alla sala teatrale ». In : BARICCHI, Walter; de la GORCE, Jerôme. Gaspare & Carlo Vigarini*. Dalla*

corte degli Este à quella de Luigi XIV. Centre de Recherche du Château de Versailles, Silvana Editoriale, 2009, p. 196-204.

GOLDER, John. Hôtel de Bourgogne in 1760: Some Previously Unpublished Drawings by Louis-Alexandre Girault. *Journal for Eighteenth-Century Studies* Volume 32, n. 4, , Dez 2009, pp 455–491.

La GRANGE. *Le Registre de La Grange 1659- 1685*, éd. Bert Edward and Grace Philputt Yong, Paris : Droz, 1957.

LOUPIAC. Claude. The théâtre du Marais. In: ANDIA, Beatrice. *Paris et ses Théâtres*. Architectures et décors. Paris: Action Artistique de la Ville de Paris/ Bibliothèque nationale de France, 1999, p. 46-52.

LIMA, Evelyn F. W. e CARDOSO, Ricardo Brugger. *Arquitetura e Teatro*. Rio de Janeiro: Contracapa/Faperj, 2010.

LOUGH, John. *Paris Theatre Audiences in the Seventeenth and Eigteenth centuries.* London: Oxford University Press, 1972 (first edition 1957).

MOLIÈRE. *Les Oeuvres de M. de Molière*, revues, corrigées et augmentées. Préface par La Grange. Paris: Chez Deny Thierry, Claude Barbin, Pierre Trabouillet, MDCLXXXII (1682). (Avec le Privilège du Roy.

MAHELOT, Laurent. *Le mémoire de Mahelot*, mémoire pour la décoration des pièces qui se représentent par les Comédiens du Roi (XVIIe siècle), édition critique établie et commentée par Pierre Pasquier, Paris: H. Champion, 2005.

SUGERS, Anne. *Scénographies du Théatre occidental*. Paris : Armand Colin. 2010, p. 149-150.